



## Corresponding with Jeju Scoria

Mc Hugh, C. (2020). Corresponding with Jeju Scoria. In K. Kwon, & H. Kim (Eds.), *When, in what form, shall we meet again - Jeju Scoria* (pp. 71-89). City Art Community.

[Link to publication record in Ulster University Research Portal](#)

### Published in:

When, in what form, shall we meet again - Jeju Scoria

### Publication Status:

Published (in print/issue): 27/12/2020

### Document Version

Publisher's PDF, also known as Version of record

### General rights

Copyright for the publications made accessible via Ulster University's Research Portal is retained by the author(s) and / or other copyright owners and it is a condition of accessing these publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

### Take down policy

The Research Portal is Ulster University's institutional repository that provides access to Ulster's research outputs. Every effort has been made to ensure that content in the Research Portal does not infringe any person's rights, or applicable UK laws. If you discover content in the Research Portal that you believe breaches copyright or violates any law, please contact [pure-support@ulster.ac.uk](mailto:pure-support@ulster.ac.uk).

# 제주 화산송이와의 조응

크리스토퍼 맥휴 (울스터 대학 교수\_영국)

## I. 서론

1998년 일본 오사카에서 영어를 가르치고 있었을 때 제주도에 대해 처음 들었다. 내 학생 중 한 명이 1980년대 초에 그녀와 그녀의 남편이 어떻게 그곳으로 신혼여행을 가게 되었는지에 대해 말해주었다. 당시 제주는 비교적 접근성이 좋은 곳이지만 이국적인 장소로서, 짧은 휴식을 찾는 일본 여행객들에게 인기 있는 여행 목적지였다. 아열대 해변과 화산에 대한 그녀의 추억이 나의 흥미를 자극했지만, 나는 결코 방문할 기회가 없었다. 제주에는 평년 기준 약 1,500만 명의 관광객이 방문하는데, 많은 관광객들은 한국 본토와 아시아에서 비행기를 타고 온다. 내가 이 프로젝트에 참여하도록 초대받았을 때, 나는 섬을 방문하고, 그 곳을 탐험하고, 다른 예술가들과 지역사회의 구성원을 만난다는 것에 흥분을 느꼈다. 영국과 일본에서 거주한 적이 있어서, 나는 그러한 포맷에 익숙했고 그 이전의 상호작용 동안 내가 사용했던 접근방식을 진전시키기를 열망했다.

이러한 기대는 현재 진행 중인 코로나 바이러스의 대유행으로 상당히 수정되었다. 해외 여행은 가까운 미래에 매우 제한적이 되었다. 전 세계가 만병통치 백신을 기다리고 경쟁하는 동안 비자 면제는 폐지되었고 국가들은 더 자기 일에만 관심을 쏟게 되었다. 소위 '새로운 기준'은 거주가 서신교환으로 이루어진다는 것을 의미했다. 이러한 작업 방식은, 특히 정확한 맥락과 자극에 대한 접근 측면에서 도전을 제기하지만, 그 반면에 새로운 상호작용 모델을 탐구할 기회도 제공한다. 비록 우편을 통해 제주 화산송이를 담은 항아리를 받는 것은 그 장소에서의 본능적인 경험을 재현할 수는 없지만, 그것은 코로나 바이러스 이후의 인류세에서의 더 넓은 제작 맥락에서 이 흥미로운 물질을 고려해볼 기회를 제공했다. 잉글랜드와 영국이 대부분의 다른 국가들과 같이 비록 봉쇄되어 있기는 하지만 레지던시가 무엇을 구성하고 궁극적으로 무엇을 산출할 수 있는지 다시 한번 생각해볼 수 있도록 자극하면서 이 물질이 상상력으로 여행할 수 있는 포털로 작용했다.

## II 제주 화산송이와의 조응

### 1. 장소 특정적에서 물질 특정적으로

권미원(2004, 2)은 광범위한 사회-정치적 관심과 관련하여 아티스트와 장소 혹은 공동체 사이의 다양한 관계의 경쟁적 특성에 초점을 맞추어 특정한 장소에 기반을 둔 예술 행위의 개발을 추적했다. 그녀는 '맥락 특정적', '시청자 특정적', '공동체 특정적' 등 일련의 장소 특정성의 전형적인 모델을 찾고 있었다. 이러한 계획에서 초청된 예술가는 종종 관심 있는 외부인 즉, '분열을 일으키는 차이'의 역할을 맡게 된다. 이러한 예술가 - 겸 - 여행자 - 겸 - 민속학자(비평은 Foster 1995 참조)는 대개 다시 공동체에 제공되는 새로운 작업체를 만들면서 장소 및 현장의 관련 공동체에 대응한다..

나의 이전 연구는 종종 장소, 공동체 혹은 장소와 공동체의 독특함(특유함)에 중점을 두었는데 이는 공동체 혹은 특정 박물관의 소장품 및 지리학적 지역과의 상호 작용에 관련되어 있다. 선더랜드에서의 박사학위 연구를 통해 나는 도자기 수집에 대한 공동체 참여 전략을 개발하기

위해 선더랜드 박물관과 윈터 가든에 '파견'되었다(McHugh 2013).

조지 브라운 컬렉션의 민족학적 개체에 대한 박사 연구에는 태평양 섬에서 형성된 것부터 일본 오사카에 있는 현재의 고향에 이르기까지 전기를 추적하는 작업이 포함되었다. 최근에는 인터뷰, 현장 녹화, 새로운 예술작품 만들기 과정을 통해 일본 세토에서 전후(戰後) 도자기 조형 산업과 관련된 물질문화와 제작 실태를 조사하였다(McHugh 2017).

저는 제주도에 한 달 남짓 몰두하면서 아마도 작업할 장소와 사람들을 파악하여, 화산송이라는 소재를 통해 매개되는 새로운 업무를 고무시키면서 이러한 접근법들 중 몇몇을 적용시킬 수 있을 것이라고 상상했다. 그러나 여행이 불가능하다는 것이 분명해지자, 프로젝트는 현장 특정한 노력이 아닌 재료 특정한 노력으로 점차적으로 바뀌었다. 내가 제주로 간 첫 번째 은유적 여행은 2020년 7월 내가 세관에 전화통화를 하면서 화산송이의 수입에 제한이 있는지 없는지 확인하던 아침이었다. 코로나 바이러스의 제한으로 인해 당번 직원으로 일하고 있는 것을 알고 나는 결국 동물 및 식물 보건국에 문의하게 되었다. 비록 나와 이야기했던 상담원은 제주 화산송이가 영국으로 수입된다는 것을 들은 적이 없지만, 어떤 허가가 필요하지는 않다고 확인해주었다.

## 2. 기념품으로서의 화산송이

화산송이는 붉은 점토 항아리에 곱게 담기고, 그 다음에는 판지 상자 안에 포장된 카드 튜브에 담겨 서 도착하였습니다(그림 1). 화산송이를 담은 항아리는 인간의 재나 성스러운 유물의 항아리를 상기시켰고, 포장 및 전달 방법은 포장해체에 이르는 경건하고 의례적인 방식을 불러 일으켰다. 차와 사탕을 포함한 제주도의 전형적인 상품들에 둘러싸여, 그 소포는 제주도의 기념품, 아니 더 정확히 말하자면, 내가 그 섬을 방문할 수 없었다는 것을 의미하고, 그 곳과 그 사람들을 실제로 경험하지 못했다는 것을 의미하는 선물 기념품에 해당한다는 생각이 들었다. 이론가 수잔 스토어트(1993)는, 기념품은 우리가 구체적인 것을 다시 볼 수 없는 사건들을 이해하는데 필요하다고 주장했다. 비록 그 기념품이 처음에는 진짜 경험의 은유적인 흔적으로 작용하더라도, 그것은 기원의 이야기를 만들어냄으로써 곧 본질적으로 어떤 것으로 활성화된다.

'우리는 실제 경험의 흔적이 될 수 있는 대상의 이러한 능력은 사실 상 기념품이 보여주는 예시라고 말할 수 있다. [...] 우리는 반복될 수 있는 일에는 기념품을 바랄 필요가 없다. 오히려 우리는 보고할 수 있는 기념품이 필요하고, 그 구체적인 측면이 우리에게서 벗어난 사건, 즉 이야기의 발명을 통해서만 존재하는 사건들을 원한다. [...] 제조자의 살아있는 경험이 아니라 소유주/주인의 "간접" 경험을 보여준다.' (Steward 1993, 135)

기념품은 종종 경험을 기억하거나 공유하기 위해 집으로 가져오는 것인 반면에, 화산송이는 프로젝트 기획자들과의 업무의 기록으로서 더 많은 역할을 한다. 즉, 그것은 제주도에 대한 그들의 기념품이다. 화산석으로서, 화산송이는 제주도가 형성된 화산인 한라산의 녹은 깊숙한 곳에 있는 자체 생성의 기념품이자 섬을 방문하는 직접 경험을 위한 은유적인 흔적을 형성한다.

사회학자 마이클 벨(1997, 813)은 특정 지형적 위치나 대상과 관련된 기억을 가리키는 출몰의 형태를 알아냈다. 그는 '우리가 살고 있고 소유하는 것으로 감지되는 유령에 의해 한 장소의 대부분을 구성한다'고 주장한다. 이러한 '장소 귀신'은 '물리적으로 그곳에 없는 사람들의 존재감'으로 정의되며(813), '시간적 초월'을 통해 과거와 현재, 미래를 연결시키는 '장소로의 사회적 생동감'의 지위를 수여한다. 그것이 들어있는 항아리와 함께 화산송이는 제주를 상상할 수 있게 해주는 경계 구역, 즉 포탈 역할을 하는 것처럼 보였다. 화산송이를 만지면, 제주의 명물인 굴을 재배하기 위해 파내고 경작했던 사람들의 존재감을 느낄 수 있다. 이런 식으로, 화산송이는 그 장소의 수호신, 혹은 대표 정신으로 작용한다.

점토를 이용한 조음 프로젝트는 전례가 없는 일이 아니다. 예를 들어, 점토 프로젝트는 2012년 런던 올림픽에 맞추어 전 세계의 점토 덩어리를 가지고 와서 함께 소송하여 결과물을 만들었다. (Rowntree and Hooson 2018, 124) 이 프로젝트에서, 점토는 말 그대로, 그리고 은유적으로 먼 곳에서 다른 장소로 옮겨지는 참여와 교류의 촉매 역할을 하는데, 점토는 '누군가의 땅이 되는 것에서 창의성의 매개가 되는 것'으로 바뀌었다.(130) 점토 프로젝트에서 '점토를 파서 나르는 것은 사람들이 점토를 어떻게 생각하는지를 보여주는 하나의 연결자이자 문화적 지표임이 입증되었다'. (130) 점토는 어디에나 있고 접근하기 쉽고, 쉽게 작업할 수 있으며, 공통의 자연적이고 문화적 문맥을 탐구할 수 있는 잠재력을 가지고 있습니다. Rowntree와 Hooson이 지적했듯이, '지리학은 인간의 역사나 지리학보다 훨씬 오래되었고, 점토 퇴적물은 국경의 제약을 받지 않습니다.'(130) 벨파스트에 근거지를 둔 제주 화산송이 프로젝트에 대한 나의 초기 반응은 지질학적 공통점을 탐구하는 것이었다. 제주도에서 발견된 것과 유사한 현무암 기둥의 출토지인 자이언트 코즈웨이는 북아일랜드의 가장 상징적인 관광명소 중 하나이며, 또한 국가의 민속학에 특색 있는 유네스코 세계 유산입니다.(그림2) 제주 화산송이를 받으면서, 이 지리학적으로 특징적인 재료를 최대한 활용해야 한다는 책임감이 느껴졌다 그것은. 결국 누군가의 땅이었기 때문이다.

### 3. 화산송이로 만들기

인류학자 Tim Ingold(2013, 6)는 공예가들이 '만들기를 통해 생각한다'고 주장한다. 이 '탐구의 예술'은 '우리 주변의 존재와 사물과의 실제적이고 관찰적인 관계의 호된 시련의 장에서 부터로' 나온다고 그는 주장한다. 여기서 우리와 물질과의 관계는 상호 건설적이며, 우리는 '물질 흐름과 감각적 의식의 대응'에서 '그것들을 통해' 생각한다. 물질은 발견되기를 기다리는 단순히 '정적인 실체'가 아니라, '다른 무언가가 되는' 변함없는 상태로 존재한다(31). 여기서, 만드는 것이란 '가공되지 않은 물질적 재료에 미리 생각되어진 형상을 부과하는 것이 아니라, 되어 가는 세상에 내재된 잠재성을 이끌어내거나 내어놓는 것이다'.(31) 다양한 이론적인 입장을 채택하고 있지만, 고고학자 Lambros Malafournis(2013, 21)는 도자기를 예로 들어, 만드는 행위는 '도예가의 존재가 항아리가 되는 것에 상호 의존적이고 서로 얽혀 있는' 상황에서 무기로 점토로 유기적인 [인간의 입력]의 유입과 관련된다는 것을 시사한다. 사실, 내가 화산송이와 상호작용, 오히려 '대응하기' 시작할 때 비로소 그 창조적인 가능성이 분명해졌다. 거친 오렌지-갈색 가루를 다루면서, 도자기 제작자로서 나의 첫 번째 본능은 그것이 얼마나 유동적인지 알아보기 위해 물과 섞는 것이었다.



나는 그것의 통합성을 존중하여 다른 점토 덩어리와 섞이지 않고 그것이 '스스로 말할 수 있도록' 하고 싶었다 (Rowntree and Hooson 2018, 130). Ingold(2013, 31)가 지적한 바와 같이 물질은 '관찰과 참여'를 통해서만 해결될 수 있는 '수수께끼'를 제기하고 있다. '듣고' 그것들이 '자기 이야기'로 말할 수 있도록 하는 것은 우리에게 달려 있다. 이 물질을 연구하면서, 나는 다른 많은 점토와 흙과 마찬가지로, 그것은 주로 규소, 알루미늄, 산화철로 이루어져 있다는 것을 발견했다. 그러나 물을 첨가하자, 그 물질은 내가 이전에 사용했던 어떤 점토처럼 다뤄지지 않는다는 것이 명백했다. 그것은 유동성이 거의 없었고, - 도자기의 가장 기본적인 형태 중 하나인 - 작은 화분을 만드려는 나의 시도는 좌절되었다.

사실, 화산송이를 어떻게 분류하는지는 내게는 분명하지 않았다. 그것은 돌, 흙, 점토였나요? 그것을 뜻하는 한국어 단어인 송이는, 가벼운 돌이라는 뜻인데, 완전히 적절하긴 하지만 이상하게도 모순적으로 들렸다. Ingold(2013, 30)가 지적했듯이, 돌의 종류만 다를 뿐, 역사적으로 부수적인 설명과 분류, 그리고 그 속성들이 '계속적으로 알려지는' 것은 없다. 이러한 가변성을 수용하게 되자 내가 그 물질의 실험에 어떻게 접근했는지를 어느 정도 이해할 수 있게 해주었다. 이는 어떤 결과가 나올지 생각을 정해놓지 않았다는 의미이다. 내가 '그 물질 속에서 어떤 삶을 알아차리고(30) 그것과 좀더 생산적으로 공동 작업을 할 수 있었던 것은, 그것이 무엇인지를 걱정하기 보다는 그것이 무엇을 '할' 수 있는지 이해하려고 시도할 때였다.(Ingold 2013, 30, Bennett 2010, 60를 인용)

내가 화산송이 반죽으로 칠하고 성형하려고 시도했던 일련의 재료 실험 후에, 나는 파트 드베르 (pâte de verre)를 연상시키는 기술을 채택하기로 결정하고, 일련의 화산송이 그릇을 성형하고 굽기 위해 몰로카이트와 석고 거푸집이 사용되었다.(그림 12-22) 이 형태는 화산송이에 고유한 강도와 안정성을 부여했으며, 거푸집은 가마에서 과도한 균열, 처짐 및 무너짐을 막아주었다. 물론만 혼합된 화산송이는 거푸집에서 너무 빨리 말라버려서, 약간의 유약 첨가물로 작업하기에 재료를 충분히 젖은 상태로 유지시켰다. 전기 가마에서 1260°C 까지 온도를 올려서 구운 화산송이 그릇은 14% 정도 줄어들었지만 형태를 유지했다. 1280°C 까지 다시 구워진 이 조각들은 무너지기 시작했고, 금속처럼 유리처럼 변했고, 화산송이는 거의 화산암의 기원으로 돌아왔다. 1280°C까지 직접 구웠을 때, 수축률은 약 24%로 훨씬 높았지만, 조각들은 형태를 유지했다. 이 조각들은 원초적이고 고고학적인 외관을 띠고 있는데, 자연적 특성과 문화적 언급이 어우러졌다.

비록 이것은 이 다루기 힘들고 부적합한 물질을 다스리고 길들이려는 시도가 연관된 거의 연금술의 과정이었지만(Ingold 2013, 29), 화산송이의 특별한 물질적 속성과 특성을 받아들이는데 필수적이었다. 이러한 원형 그릇들이 화산송이의 규범적인 질서를 '부과하려는' 시도를 나타낼 수도 있는 반면에, 성취되는 과정에서 다양한 특징과 가능성을 이해하기 위해 재료와 나 사이의 '조용'이 필요했던 것이다. 더 많은 화산송이 재료를 손에 넣었더라면, 시도된 형태의 규모와 복잡성에서 좀 더 야심차게 해볼 수 있었을 것이다. 비록 그 프로젝트의 정신에 반하여 시도하지 않았지만, 다른 점토 문치와 섞이거나 유약의 성분으로 사용될 수 있는 잠재성이 있다는 것은 분명했다. 화산송이 프로젝트의 기획자들은 도전을 했고, 도자기 제작자로서 나는 만져볼 수 있는 대상을 만들어서 대응하겠다는 욕구를 느꼈다. 예를 들어, 회화나 공연과 같은 다른 분야의 실무자들은 틀림없이 다르게 대응했을 것이다.

#### 4. 수집으로서의 화산송이

이론가 Jane Bennett(2010, 23-24)의 집합체의 개념화는 화산송이를 물질적이면서도 문화적인 존재로 고려할 때 도움이 된다. 복잡한 과정은 때때로 '활기찬 물질'의 집합체를 형성하기 위해 모여드는 '많은 거시적이고 미시적인 행위자들의 연합 작용'의 결과라고 그녀는 주장한다. 여기서 집합체는 다양한 요소들의 임시 집단으로, 그들 자신의 수명을 가진 '살아 고동치는 연합'으로 이해된다. 특정한 물리적 속성을 가진 물질로서 화산송이는 고대와 진행 중인 지질학적 과정의 결과이다. 그러나 사물로서의 그것의 성질은 이 경우 상호 창조적인 노력을 통해 사람들을 하나로 묶는 인간의 활동과 어떻게 연결되느냐 하는 것이다. 예술가로서의 나의 참여는 또한 제작자로서 나의 의지와 그것의 물질적 성질과 문화적 의미를 포함한 다양한 작용들의 종합이다.

철학자 마틴 하이데거(1971, 167-74)는 도자기 그릇을 물질적 존재이면서 '수집' 지점으로 탐구한 것으로 유명하다. 그가 논의했던 항아리는, 구워짐으로써 '서있게 된' 점토로 만들어졌다. 그러나 그것의 '사물성(thingness)'은 그것의 물질성에서가 아니라, 인간을 그들의 문화적, 환경적 맥락과 연결시킬 수 있는 그것의 잠재성에서 나타난다. 하이데거에게 있어, 이 항아리의 본질은 '선물'로서 그 내용물을 가지고, 담고, 그리고 궁극적으로 쏟아내는 능력에서 나온다고 한다.(172) 여기서 항아리의 기능성은 그것을 사물로 만든다. 즉, '그릇의 사물성은 결코 그것을 구성하는 물질에 있지 않고, 담고 있는 빈 공간에 있다.'(169)

마찬가지로, 이 프로젝트에서는, 화산암재가 포장된 도자기 항아리가 선물을 담고 있는 빈 공간으로 역할을 한다. 굵지 않은 화산송이는 '생성의 잠재력'(Ingold 2013, 28)을 탐구하고 생각할 자료로 구현한다. 비록 물질 문화의 이러한 새로운 요소들이 계속해서 물질적 또는 사회적 참여를 유발하면서, 그 자체가 '선물'을 포함하고 쏟아 부을 수도 있지만, 그릇으로 형성되어 고체로 구워짐으로써 이러한 잠재력은 '서있을 수 있게 된다'

#### 5. 물질변화

예술가 Antony Gormley (2004, 85)는 점토와 기억의 관계에 대해 논의하면서, 이 물질은 직접 색인된 기억의 흔적을 포착하는 능력을 통해 살아있는 경험의 순간을 보존하는 데 가장 적합한 물질 중 하나라고 제안했다. 구워졌을 때 이러한 경험은 '화석화 또는 순간의 고정'을 통해 기억에 남는다. 그는 점토를 굽는 과정을 '형성되지 않은 것이 형성된 것으로의 근본적인 변형'이라고 기술한다. 물질변화의 개념은 이런 종류의 물질적, 존재론적 변화에 대해 생각할 때 유용하다. 고고학자 Chris Gosden(2004, 37~38)은 신석기와 메소포타미아의 도자기 장식이 짜여진 바구니에 의해 어떻게 영향을 받았는지에 대한 예를 들면서, '어떤 물질이 다른 물질로 바뀔 때, 그러나 첫번째 물질의 메아리를 그 안에 담고 있을 때' 물질변화가 일어난다고 주장하였다. 이 과정은 종종 사용되는 원료를 변경할 수 없이 변화시킨다. 핏빛의, 산화 철분이 풍부한 화산송이로 항아리를 만들 때, 한번 녹은 화산 물질은 다시 구워지고 다시 형성되었다. 이러한 물질변화는 그것과의 상호작용을 만들 수 있는 형태로 고정하고 기록한다.

화산송이를 가지고 작업하는 것은 우리에게 이 물질이 과거에 어떻게 사용되었는지, 그리고 그것이 미래를 어떻게 형성할 수 있는지를 고려하도록 이끈다. 고대(Roebroeks et al. 2012)에 네안데르탈인(人)에 의해 사용된 헤마타이트(붉은 황토)에는 점토와 도자기 문명 발전과 불가분적으로 연결되어 있다는 증거가 있다.

Julia Rowntree와 Duncan Hooson(2018, 53)이 지적했듯이, 점토는 약에서부터 먹는 것, 그리고 위생에 이르기까지 모든 것에 관련되어 있는 '생명의 물질'입니다. 제주도 화산송이는 그 자체가 생명을 주는 속성으로 여겨지며 농업과 미용 산업에서 사용된다.

고고학자 Joshua Pollard(2004, 48-59)는 '변형, 재맥락화, 재결합'을 통한 '물질의 변형적 성질'에 대한 관련은, 과거에 새로운 형태의 물질 문화가 발전되었을 때 내구성과 영속성을 평가하는 것만큼이나 중요했을 것이라고 주장하였다. 실제로 '붕괴, 쇠퇴 및 감소'는 '새로운 존재론적 상태'를 표현하게 되었을지도 모른다. 예를 들어, 깨진 화분을 점토 덩어리로 재활용하는 것은 아마도 가족의 혈통을 반영하는 것일 것이다. 새로운 도자기를 만들기 위해 화산 물질을 다시 굽는 변형적인 행동은 이러한 고대의 재창출을 연상시킨다.

### III. 인류세의 통찰력

인류세라는 용어는 과학자 Paul J. Crutzen과 Eugene F.에 의해 처음 제안되었다. Stoermer (2000)는 산업 혁명 이후 인간의 활동이 지구에 너무 많이 영향을 미쳐서 지질학적인 층위(層位)에서 드러날 수 있다는 점을 점점 더 많이 수용하는 것을 반영하는 비공식적인 명명법이다. 오늘날, 전례 없는 양의 물체가 만들어지고 버려진다. 물질과 장소로부터의 이탈은 '재화의 계속 증가하는 생산'이 '갱신 및 폐기의 훨씬 더 짧은 주기'와 결합되는 '소비자 문화'의 필연적인 귀결이다..(Asseman 2011, 333) 사물의 수명이 짧아지고, 사물을 만드는 것에서 벗어나는 것은 어떤 형태의 문화적 기억상실증에 기여하고 있다. Paul Conerton (2009, 122)이 설명하듯이, '오늘날 물체의 탄생과 죽음을 관찰하는 것은 우리이다. 반면에 이전의 모든 문명에서 세대를 거쳐 살아남은 것은 바로 그 물건과 기념물이다. [...] 물체의 신진대사가 가속화되면 기억력이 쇠약해진다.

이는 현대 기술이 커뮤니케이션을 더 쉽게 만들어준 반면에, 물질 세계에의 참여에 대한 전통적인 의미에 도전하면서 소외되는 결과를 낳았다고 하는 마틴 하이데거의 이전 관찰을 반향하고 있다.

시간과 공간의 모든 거리가 줄어들고 있다. 인간은 이전에는 몇 주 몇 달 걸려 여행했던 장소들에 이제 비행기를 타고 하룻밤 만에 도착한다. 이제 그는 라디오를 통해 그가 이전에는 1년 후에야 알게 되는 사건들에 대해 즉각적인 정보를 받는다. [...] 그러나 모든 거리를 정신없이 폐지한다고 해서 거리가 근접해지지는 않는다. 근접성은 거리 부족에 기인하지 않기 때문이다.' (Heidegger 1971, 165)

내가 썼듯이, 영국과 유럽의 상당부분이 봉쇄되어 있으며, 세계는 코로나 바이러스의 대유행에 대처하기 위해 분투하고 있다. 대유행 자체는 농업의 대량생산 관행에 일부 책임이 있다. 우리가 1년전에 당연하게 여겼던 것들 - 국제, 국내 또는 심지어 지역을 자유롭게 여행할 수 있는 능력 - 은 먼 기억처럼 보인다. 채소 재배, 빵 굽기, 사진과 동영상의 온라인 게시, 뜨개질, 향아리 만들기 등등 보통의 만드거리에 새로운 관심이 일어나고 있다. 그들의 지역 환경과 많은 가정에서 일하면서, 사람들은 그들의 이웃을 알게 되거나 어린 시절에 자주 가던 곳을 다시 알게 된다. 적어도 한동안은 삶의 속도가 느려진 것이다.

이렇게 파열된 시기에 제주 화산송이로 작업하는 것은 특권이자 다른 곳 - 다른 사람의 땅에서 - 에서 온 흙에 자신을 심는 교훈이다. 이는 물질의 '생성적 또는 재생적 잠재력'(Ingold 2013, 28)에 대해 생각해보고, 우리와 그들 모두가 '되어 가는' 끊임없는 과정에 있음을 인정하기 위한 유발이다. 그렇게 함으로써, 우리는 물질과 인간 세계 사이의 잘못된 이분법을 극복하는 어떤 방법에 도달할 수 있을 것이다.(27) 이와 같이, 그것은 우리에게 우주에서 우리의 위치, 우리가 얼마나 작은지를 상기시켜주지만, 또한 지구 변화에 영향을 주기 위해 지역적으로 행동하는 세계 공동체의 힘을 상기시켜준다. 제주도에서 도착했던 항아리에 사용하지 않은 제주 화산송이 일부를 보관하겠다. 때때로, 나는 그것을 내 손으로 만져볼 것이고, 그것이 지구 반대편의 화산에서 왔다는 것을 기억할 것이다. 그 항아리는 잠재성을 담고 있고, 또한 미래에 대한 약속이기도 하다.

# Corresponding with Jeju Scoria

Dr Christopher McHugh, Lecturer, Ulster University, UK

## I . Introduction

I first heard of Jeju Island when I was teaching English in Osaka, Japan, in 1998. One of my students told me of how she and her husband had honeymooned there in the early 1980s. At that time, Jeju was a popular destination for Japanese travellers seeking short breaks in a relatively accessible, yet exotic, location. Although her reminiscences of sub-tropical beaches and volcanoes piqued my interest, I never managed to visit. Jeju receives around 15 million tourists in a normal year, many flying there from the Korean mainland and Asia. When I was invited to participate in this project, I was excited to visit the island, explore the place and meet other artists and members of the community. Having undertaken other residencies, in the UK and Japan, I was familiar with the format and was keen to develop upon the approaches I had deployed during previous interactions.

These expectations have been considerably modified in light of the ongoing coronavirus pandemic. International travel has become highly restricted for the foreseeable future. Visa-waivers have been rescinded and countries are more inward-looking while the world awaits, and competes for, an injected panacea. The so-called 'new normal', has meant that the residency has been conducted by correspondence. While this mode of working poses challenges, particularly in terms of access to authentic contexts and stimulation, it also provides an opportunity to explore new models of interaction. Although receiving a jar of Jeju scoria in the post cannot replicate the visceral experience of being in the place, it has offered a chance to consider this intriguing material in the wider context of making in the post-coronavirus Anthropocene. With England, and most other nations of the UK, in some form of lockdown, the material acts as a portal through which the imagination can travel, provoking a rethinking of what a ceramics residency might constitute and ultimately yield.

## II . Corresponding with Jeju Scoria

### 1. From site-specific to material-specific

Miwon Kwon (2004, 2) has traced the development of site-specific art practices, focusing on the contested nature of the various relationships between the artist and the site or community in relation to broader socio-political concerns. She identifies a series of typical models of site-specificity, including those which are 'context-specific', 'audience-specific', or 'community-specific'. In these schemas, the visiting artist often assumes the role of interested outsider or 'disruptive difference'.

These artists-cum-tourists-cum-ethnographers (see Foster 1995 for critique) respond to a site and associated community in situ, usually making a new body of work which, in turn, is presented back to the community.

My previous research has often been of a site- or community-specific nature, sometimes involving interaction with communities of interest, or particular museum collections and geographical locales. Through my doctoral research in Sunderland, I became 'embedded' at the Sunderland Museum & Winter Gardens to develop community engagement strategies around its ceramics collection (McHugh 2013). Further doctoral work on the George Brown Collection of ethnographic objects involved tracing its biography from its formation in the Pacific islands to its current home in Osaka, Japan (2015). More recently, I have investigated the material culture and making practices associated with the post-war ceramic figurine industry in Seto, Japan, through a process of interviewing, recording sites and making new artworks (McHugh 2017).

I envisioned that I might adapt some of these approaches during my month-long immersion on Jeju Island, possibly identifying places and people with which to work, thereby inspiring new engagements mediated through the material of scoria. However, when it became clear that travel was not possible, the project gradually evolved into a material-specific, rather than site-specific, endeavour. My first metaphorical journey to Jeju came in July 2020 when I spent a morning on the phone to Her Majesty's Revenue and Customs (HMRC) to ascertain whether or not there were restrictions on the importation of scoria. Apparently working on a skeleton staff due to coronavirus restrictions, I was eventually referred to the Animal and Plant Health Agency. Although the adviser I spoke to had never heard of Jeju scoria being imported into the UK, he assured me that a permit was not required.

## **2. Scoria as souvenir**

The scoria arrived beautifully presented in a red clay jar, which in turn, was contained in a card tube packed within a cardboard box (Figure 1). The jar of scoria recalled an urn of human ashes or holy relics and the method of packing and presentation invited a reverential, ritualised approach to unboxing. Surrounded with typical products of Jeju, including tea and sweets, it occurred to me that the package amounted to a souvenir of Jeju, or perhaps more accurately, a gifted memento which signified my not having been able to visit the island and authentically experience the place and its people.

Theorist Susan Stewart (1993) has argued that souvenirs are necessary for us to apprehend events whose materiality cannot be revisited. Although the souvenir may initially act as a metonymic trace of an authentic experience, it soon becomes activated as a thing in its own right through the engendering of a narrative of origin:

'We might say that this capacity of objects to serve as traces of authentic experience is, in fact, exemplified by the souvenir. [...] We do not need to desire souvenirs of events that are repeatable. Rather we need and desire souvenirs that are reportable, events whose materiality has escaped us, events that thereby exist only through the invention of narrative. [...] It represents not the lived experience of its maker but the "secondhand" experience of its possessor/owner.' (Steward 1993, 135)

Whereas a souvenir is often something one brings home to remember or share an experience, the scoria acts more as a record of engagement with the project organisers: it is their souvenir of Jeju. As volcanic stone, the scoria forms both a souvenir of its own creation in the molten depths of Hallasan, the volcano from which Jeju is formed, and a metonymic trace, standing in for the direct experience of visiting the island.

Sociologist Michael Bell (1997, 813) has identified a form of haunting which refers to memories associated with specific topographical locales or objects. He argues that we 'constitute a place in large measure by the ghosts we sense inhabit and possess it'. These 'ghosts of place' are defined as 'the sense of the presence of those who are not physically there' (813) and confer a degree of 'social aliveness to a place', linking the past, present and future through 'temporal transcendence' (815-816). The scoria, together with the jar in which it is contained, seemed to act as a liminal zone, or portal, through which to imagine Jeju. Touching the scoria, one can almost feel the presence of those who have dug it and tilled it to grow the tangerines Jeju is famous for. In this way, the scoria acts as a *genius loci*, or representative spirit, of the place.

Correspondence projects using clay are not unprecedented. For example, Project Clay invited submissions of clay bodies from around the world, which were gathered together and fired in London to coincide with the 2012 Olympics (Rowntree and Hooson 2018, 124). In such projects, clay acts as a catalyst for engagement and exchange, where distant sites are literally and metaphorically transported to a different location, the clay going from 'being someone's land to becoming a medium for creativity' (130). In Project Clay, 'Digging and relaying clay proved to be a connector and cultural barometer, a gauge of how people thought about clay' (130). Clay is ubiquitous, accessible and easily worked and has potential to explore common natural and cultural contexts. As Rowntree and Hooson note, 'Geology is much older than human history or geography and clay deposits are not constrained by national boundaries' (130). Based in Belfast, my initial response to the Jeju scoria project was to explore geological commonalities.

The Giant's Causeway, an outcrop of basalt columns similar to those found in Jeju, is one of Northern Ireland's most iconic tourist attractions, as well as a UNESCO World Heritage Site, which features in the nation's folklore (Figure 2). On receiving Jeju scoria, there was a sense of responsibility to make the best use of this geographically-specific material. After all, it was someone's land.

### 3. Making with scoria

Anthropologist Tim Ingold (2013, 6) argues craftspeople 'think through making'. This 'art of inquiry', he asserts, emerges 'from the crucible of our practical and observational engagements with the beings and things around us'. Here, our relationship with materials is mutually constructive and we 'think through them' (6) in 'correspondences of material flows and sensory awareness' (98). Materials are not simply 'static entities' waiting to be discovered, but exist in a constant state of 'becoming something else' (31). Here, making is 'not the imposition of preconceived forms on raw material substance, but the drawing out or bringing forth of potential immanent in a world of becoming' (31). Although adopting a divergent theoretical position, archaeologist Lambros Malafournis (2013, 21) takes pottery as an example to also suggest that the action of making involves a 'flow of the organic [human input] into the inorganic' clay, where 'The being of the potter is co-dependent and interweaved with the becoming of the pot'.

Indeed, it was not until I started to interact, or rather 'correspond', with the scoria that its creative possibilities became evident. On handling the coarse orangey-brown powder, my first instinct as a ceramicist was to mix it with water to see how plastic it was. I wanted to respect its integrity and not adulterate it with other clay bodies so that it could 'speak for itself' (Rowntree and Hooson 2018, 130). As Ingold (2013, 31) notes, materials pose 'riddles' which can only be solved through 'observation and engagement'. It is up to us to 'listen' and allow them to tell their 'own story'. Researching the material, I found that, much like many other clays and soils, it is largely composed of silica, alumina and iron oxide. However, after adding water, it was obvious that the material did not handle like any clay I had previously used. It possessed little plasticity and my attempts to make a thumb-pot – one of the most fundamental forms in pottery – were thwarted.

In fact, it was unclear to me how to classify scoria. Was it stone, soil or clay? Songyi, the Korean word for it, meaning light stone, seemed strangely oxymoronic, although entirely appropriate. As Ingold (2013, 30) points out, there is no such thing as stone, only different types of stone, their description and classification historically contingent and their properties 'continually emergent'. Embracing this fluidity afforded a certain latitude to how I approached the testing of the material, meaning I had no set ideas on what the outcome might be.



It was in attempting to understand what it could 'do', rather than worrying about what it was, that I was able to 'discern a life in the material' (30) and 'collaborate more productively' with it (Ingold 2013, 30, citing Bennett 2010, 60).

After a series of material experiments where I tried to paint with and extrude scoria paste (Figures 3–11), I decided to adopt a technique reminiscent of *pâte de verre*, where molochite and plaster moulds were used to both form and fire a series of scoria vessels (Figures 12–22). This form conferred inherent strength and stability to the scoria and the moulds prevented undue cracking, sagging and slumping in the kiln. Mixed only with water, the scoria dried too quickly in the mould and a small addition of underglaze medium kept the material wet enough to work with. Fired straight up to 1260°C in an electric kiln, the scoria vessels shrank by around 14%, but maintained their form. Re-firing to 1280°C, these pieces started to slump and became metallic and vitrified, the scoria almost returning to its volcanic origins. Firing directly up to 1280°C, the shrinkage was much higher at about 24%, but the pieces retained their form. These pieces have a primitive, archaeological appearance, where natural qualities and cultural references merge.

Although this was an almost alchemical process (Ingold 2013, 29) which involved attempting to tame, or domesticate, this unruly and non-compliant material, it was also essential to embrace the particular material properties and qualities of the scoria. While these archetypal vessels may mark an attempt to 'impose' a normative order on the scoria, the process by which they were achieved necessitated a 'correspondence' between the material and myself to understand its various characteristics and possibilities. Had more scoria material been to hand, it would have been possible to be more ambitious in the scale and complexity of the forms attempted. Although against the ethos of the project, and therefore not attempted, it was also clear that the scoria had potential to be mixed with other clay bodies or to be used as an ingredient of glaze. The organisers of the scoria project had set a challenge and, as a ceramicist, I felt a desire to respond by making a tangible object. Practitioners in other fields, painting or performance, for instance, would no doubt have responded differently.

#### **4. Scoria as a gathering**

Theorist Jane Bennett's (2010, 23–24) conceptualisation of assemblages is helpful when considering scoria both as a material and a cultural entity. She argues that complex processes are the combined result of the 'confederate agency of many striving macro- and microactants' which sometimes converge to form assemblages of 'vibrant materials'. Here, assemblages are construed as 'ad hoc groupings of diverse elements', 'living throbbing confederations' with their own life span.

Scoria, as a material with particular physical properties, is the result of ancient and ongoing geological processes. Its quality as a thing, however, is in how it becomes connected to human activity, in this case, bringing people together through a mutual creative endeavour. My engagement with it as an artist is also a synthesis of various agencies, including my will as a maker and its own material qualities and cultural significance.

Philosopher Martin Heidegger (1971, 167–74) has famously explored the ceramic vessel as both a material entity and a ‘gathering’ point. The jug he discussed is made from clay which ‘has been brought to a stand’ through firing. Its ‘thingness’, however, emerges not from its materiality, but from its potential to link humans to their cultural and environmental context. For Heidegger, the jug’s essence comes from its ability to take, hold, and, ultimately, pour out its contents as a ‘gift’ (172). Here, the jug’s functionality makes it a thing: ‘The vessel’s thingness does not lie at all in the material of which it consists, but in the void that holds’ (169).

Similarly, in this project, the ceramic jar in which the scoria was packed serves as a void which holds a gift. The unfired scoria embodies ‘generative potential’ (Ingold 2013, 28) as a material to explore and with which to think. Formed into a vessel and fired into a solid, this potential is ‘brought to a stand’, although these new elements of material culture may acquire generative potential, themselves going on to contain and pour ‘gifts’, engendering material or social engagement.

## 5. Transubstantiation

Artist Antony Gormley (2004, 85) has discussed the relationship between clay and memory, suggesting that this material is one of the most suited to preserving moments of lived experience through its ability to capture direct indexical memory traces. When fired, these experiences are committed to memory through a ‘fossilisation or fixing of a moment’. He describes the process of firing clay as a ‘primal transformation of the unformed to the formed’. The concept of transubstantiation is useful when thinking about this kind of material and ontological change. Citing the examples of how Neolithic and Mesopotamian pottery decoration was influenced by that of woven basketry, archaeologist Chris Gosden (2004, 37–38) argues that transubstantiation occurs ‘when one substance changes to another, but taking the echo of the first material with it.’ This process often immutably alters the raw materials used. In making pots with the blood-red, iron oxide-rich scoria, once-molten volcanic material has been re-fired and re-shaped. This transubstantiation fixes and records my interaction with it in a tangible form.

Working with the scoria invites us to consider how this material may have been used in the past and how it may shape the future. There is evidence of hematite (red ochre) having been used by Neanderthals in antiquity (Roebroeks et al. 2012) and clay and ceramics are inextricably linked to the development of civilisation. As Julia Rowntree and Duncan Hooson (2018, 53) note, 'Clay is the stuff of life', involved in everything from medicine to eating and hygiene. Jeju scoria, itself, is ascribed life giving properties and is used in agriculture and the beauty industry.

Archaeologist Joshua Pollard (2004, 48-59) argues that an engagement with the 'transformative qualities of materials' through 'transformation, re-contextualization and recombination' must have been as important as an appreciation of durability and permanence when new forms of material culture were developed in the past. Indeed, 'breakage, decay and attrition' may have come to express 'new ontological states', with, for instance, the recycling of broken pots as grog in clay bodies possibly reflecting familial lineage. The transformative act of re-firing volcanic material to create new pottery is reminiscent of this ancient repurposing.

### **III. Anthropocene insights**

The term Anthropocene, first proposed by scientists Paul J. Crutzen and Eugene F. Stoermer (2000), is an informal nomenclature which reflects an increasing acceptance that human activity since the industrial revolution has affected the planet so much that it may become manifested in geological stratigraphy. Today, an unprecedented quantity of objects is made and discarded. A disengagement from material and place is a corollary of this 'consumerist culture' where an 'ever increasing production of goods' is combined with 'an even shorter cycle of renewal and disposal' (Assman 2011, 333). The shorter life span of objects and a disengagement from making them, contributes to a form of cultural amnesia. As Paul Connerton (2009, 122) explains, 'Today it is we who observe the birth and death of objects: whereas in all previous civilisations it was the object and the monument that survived the generations. [...] The accelerated metabolism of objects generates the attenuation of memory'.

This echoes Martin Heidegger's earlier observation that while modern technology has made communications easier, it has had an alienating effect, challenging our traditional sense of engagement with the material world:

'All distances in time and space are shrinking. Man now reaches overnight, by plane, places which formerly took weeks and months of travel. He now receives instant information, by radio, of events which he formerly learned about only years later, if at all. [...] Yet the frantic abolition of all distance brings no nearness; for the nearness does not consist in shortness of distance.' (Heidegger 1971, 165)

As I write, the UK and much of Europe is in lockdown, and the world is struggling to cope with the coronavirus pandemic, itself partially blamed on agricultural mass-production practices. Things we took for granted less than a year ago – the ability to freely travel internationally, nationally or even locally – seem a distant memory. There has been a renewed interest in grassroots making, whether it be growing vegetables, baking bread, posting photos and videos online, knitting or making pots. Confined to their local environs and many working from home, people are getting to know their neighbourhood or reacquainting themselves with childhood haunts. For a while, at least, the pace of life has slowed.

Working with Jeju scoria at a time of rupture like this is both a privilege and a lesson in grounding oneself with earth from another place – someone else's land. It is a provocation to think about the 'generative or regenerative potential' (Ingold 2013, 28) of materials and accept that both we and they are in a constant process of 'becoming'. In doing so, we may come some way to overcoming the false dichotomy between the material and human world (27). As such, it reminds us of our place in the universe, how small we are, but also of the power of a world community acting locally to effect global change. I will retain some of the unused Jeju scoria in the jar in which it arrived. Sometimes, I will let it run through my hands and remember that it came from a volcano on the other side of the world. The jar contains potential and is also a commitment to the future.



그림1. 보내진 항아리에 담긴 제주 화산송이  
Figure 1. Jeju scoria in the jar in which it was sent.



그림2. 북 아일랜드의 자이언트 코즈웨이  
Figure 2. The Giant's Causeway, Northern Ireland.



그림3. 유발에 놓고 화산송이를 더 고운 가루로 간다  
Figure 3. Grinding the scoria into a finer power with pestle and mortar.



그림4. 더 고운 화산송이는 성형을 위해 반죽한다  
Figure 4. Finer scoria powder was made into a paste for extrusion.



그림5. 화산송이는 초벌 타일 위에 칠해져서 1300℃에서 구웠다.

Figure 5. Scoria painted onto a bisque tile and fired in reduction to 1300°C.



그림6. 좌측: 물과 유약 매디엄과 섞여서 성형된 화산송이 우측: 1260℃로 구운 후.

Figure 6, Left: Scoria mixed with water and medium and then extruded, Right: After firing to 1260°C.





그림7. 화산송이 반죽을 질감이 있는 석고 배트에 칠해서 1300℃에서 환원에 소성함.  
Figure 7. Scoria paste painted onto a textured plaster batt and fired in reduction to 1300°C.



그림8. 화산송이를 질감 있는 움각 석고 배트에 칠해서 1260℃에서 구운 것.  
Figure 8. Scoria paste on textured intaglio plaster batt fired to 1260°C.



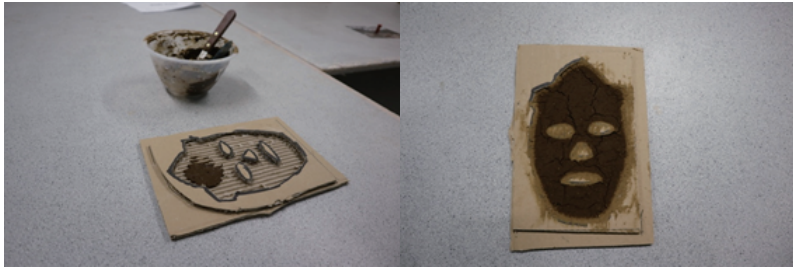


그림9. 화산송이를 성형하기 위해 사용된 판재 거푸집  
Figure 9. Cardboard mould used to shape scoria.



그림10. 1260℃에서 굽고 난 후.  
Figure 10. After firing to 1260℃.



그림11. 판재 석고 판을 이용하여 만든 육각형 형태의 조각.  
Figure 11. Hexagon-shaped piece made using a cardboard mould.



그림12. 물과 유약으로 혼합되어 몰로카이트와 석고 몰드 위에 성형된 화산송이.  
Figure 12. Scoria mixed with water and thick underglaze medium and shaped in a molochite and plaster mould.



그림13. 마크 제작과 수작업 모델링.  
Figure 13. Mark-making and hand-modelling.



그림14. 구운 후 수축을 보여주고 있다.  
Figure 14. After firing, showing shrinkage.



그림15. 육각형 디자인을 보이는 완성된 조각.  
Figure 15. Finished piece showing hexagon design.



그림16. 그림15의 그릇의 세부.  
Figure 16. Detail of vessel in Figure 15.



그림17. 이 조각은 처음에 1260℃에서 구워졌고 1280℃에서 다시 구워져서 그 결과 줄어들었다.  
Figure 17. This piece was initially fired to 1260℃ and then re-fired to 1280℃, sagging as a result.



그림18. 그림17의 그릇 안쪽의 세부.  
Figure 18. Detail of interior of vessel in Figure 17.



그림19. 이 그릇은 1260℃에서 구워졌다. 석고 거푸집에 닿았던 자리는 안쪽 보다 더 밝은 적색을 띤다.  
Figure 19. This vessel was fired to 1260°C. Areas which touched the plaster mould have a lighter red colour than the interior.



그림20. 그림19의 그릇의 세부.  
Figure 20. Detail of vessel in Figure 19.



그림21. 이 그릇은 1280℃ 로 올려서 구웠고, 24% 수축되었다.  
Figure 21. This vessel was fired straight up to 1280℃. Shrinkage was about 24%.



그림22, 그림21의 그릇의 세부.  
Figure 22, Detail of vessel in Figure 21.



## References

- Assman, A. 2011. *Cultural Memory and Western Civilization: Functions, Media, Archives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bell, M. 1997. 'The Ghosts of Place', *Theory and Society* 26 (6), pp. 813-836.
- Bennett, J. 2010. *Vibrant matter: A political ecology of things*. Durham, NC: Duke University Press.
- Connerton, P. 2009. *How Modernity Forgets*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Crutzen, P. J., and E. F. Stoermer 2000. "The 'Anthropocene'". *Global Change Newsletter* 41: 17-18.
- Foster, H. 1995. The Artist as Ethnographer, in Marcus G. E. and Myers F. R. *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley: The University of California Press, pp.301-309.
- Gormley, A. 2004. Antony Gormley in conversation with James Putnam, in Groom, S. (ed.) *A Secret History of Clay: From Gauguin to Gormley*, pp. 81-85.
- Gosden, C. 2004. 'Making and display: our aesthetic appreciation of things and objects', in Renfrew, C. et al (eds), *Substance, Memory and Display: Archaeology and Art*, McDonald Institute for Archaeological Research, Cambridge, pp.35-45.
- Heidegger, M. 1971. *Poetry, Language, Thought*, translations and introduction by Albert Hofstadter, New York: Harper & Row, Publishers, Inc.
- Ingold, T. 2013. *Making: Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, London: New York: Routledge.
- Kwon, M. 2004. *One Place After Another: Site Specific Art and Locational Identity*, Cambridge, Massachusetts: London, England: The MIT Press.
- Malafouris, L. 2013. *How things shape the mind*. MIT Press.
- McHugh, C. J. 2013. 'Towards a Sunderland Pottery for the Twenty-First Century: Materializing Multiple Dialogues in Museum Display Through Creative Ceramics', *Journal of Museum Ethnography*, no. 26 (March 2013), pp. 71-88.
- McHugh, C. J. 2015. 'Recontextualising the George Brown Collection through creative ceramic practice', *Journal of Museum Ethnography*, no. 28 (March 2015), pp.85-106.
- McHugh, C. J. 2017. 'Setomonogatari - Ceramic Practice as an Archaeology of the Contemporary Past', *Journal of Contemporary Archaeology*, Vol 4.2, pp.183-194.
- Roebroeks, W., Sier, M., Nielsen, T., Loecker, D., Parés, J., Arps, C., Múcher, H. 2012. Use of red ochre by early Neandertals, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, Feb 2012, 109 (6), pp.1889-1894; DOI:10.1073/pnas.1112261109.
- Rowntree, J. & Hooson, D. 2018. *Clay in Common: A project book for schools, museums, galleries, libraries and artists and clay activists everywhere*, Triarchy Press: Axminster, England.
- Stewart, S., 1993. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham: Duke University Press.
- Pollard, J. 2004. "The Art of Decay and the Transformation of Substance.", in *Substance, Memory, Display: Archaeology and Art*, edited by C. Renfrew, C., Gosden, C. and DeMarrais, E., (eds). Cambridge: McDonald Institute Monographs, pp. 47-62.